

La pintura de guerra anterior a Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 de Fco. de Goya

Autor: Calderón Gómez, José Javier (Grado en Geografía e Historia. Mención en Historia, Opositor a Profesor de Secundaria).

Público: Críticos de Arte, Historiadores, Filósofos y estéticos artísticos. **Materia:** Historia del Arte. Estética del Arte. Filosofía.

Idioma: Español.

Título: La pintura de guerra anterior a Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 de Fco. de Goya.

Resumen

A lo largo de la Historia de la Humanidad, las escenas de la pintura bélica se han representado de una manera distinta como han quedado testimoniadas en distintos soportes tales como las paredes de las cuevas, el barro, los tapices o los lienzos. Mediante este trabajo, realizaremos un viaje alrededor de las distintas etapas de la Historia, mediante como han sido reflejadas estas, antes de la aparición de los cuadros de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808" y "La carga de los mamelucos", ambos pintados en 1814.

Palabras clave: pintura, bélico, estética, Historia, Arte.

Title: War painting previous to The executions of May 3, 1808 of Fco. de Goya.

Abstract

A lo largo de la Historia de la Humanidad, las escenas de la pintura bélica se han representado de una manera distinta como han quedado testimoniadas en distintos soportes tales como las paredes de las cuevas, el barro, los tapices o los lienzos. Through this work, we will travel around the different stages of history, through how these have been reflected, before the appearance of Goya's paintings "The executions of May 3, 1808" and "The burden of the Mamluks", both painted in 1814.

Keywords: painting, war, aesthetics, History, Art.

Recibido 2017-11-05; Aceptado 2017-11-09; Publicado 2017-12-25; Código PD: 090026

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Este es el primero de varios artículos alrededor del impacto que supuso la obra de Goya de "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808" y "La carga de los mamelucos", junto a otras como Los Desastres de la Guerra. Para ello, hemos elaborado un eje temporal correlativo acerca de todas las obras que hemos considerado significativas desde la Prehistoria a la Edad Moderna, justo antes del fin del Antiguo Régimen. Todo ello, bajo el significado estético que conllevó este cambio tanto en la Historia de España y de la propia pintura, ya que se giró el protagonismo desde la acción de la guerra en sí, hacia el pueblo llano. A lo largo de los diferentes ejemplos de este trabajo, veremos cómo se repite un patrón similar que es la mera representación de la guerra en sí, focalizada en un punto concreto de cada testimonio de Arte o Pintura Bélica.

MARCO TEÓRICO

Esta temática ofrece un amplio abanico de ejemplos, por lo que hemos procedido a seleccionar aquellos trabajos que hacen un análisis de las piezas relacionadas con el Arte Bélico, sobre todo de frisos de panteones y mosaicos antiguos, comparando estas con las pinturas de los autores contemporáneos como Goya y con los retratistas actuales, todo ello desde la óptica de la estética de la pintura bélica (De la Calle, 1993). Muy interesante es también por otra parte, otro trabajo realizado sobre las pinturas de tema bélico en el siglo XVII. Este, introduce muchos textos y análisis de tratadistas del Arte como pueden ser Palomino o Carducho, los que "hablan concretamente de pintores y de pinturas de batallas" (Priego Fernández del Campo, 1994, p. 4). Destaca en especial el papel elevado de las mismas y reservado a los altos estratos sociales sin ser próximas al pueblo, el que tiene un papel secundario, teniendo un mero papel histórico-documental.

En el ámbito de la Edad Media, se han realizado trabajos en los que se realza el papel de la pintura de guerra, en medio de un contexto bélico latente y en una ciudad concreta como fue Siena y su Palacio Público (Montenegro y Vellé, 2015). En él, se destaca la nueva estética desarrollada en sus muros a través del uso del simbolismo, analizando el contenido de las

pinturas murales de todas las salas. En relación al ámbito hispano medieval cristiano, pero no islámico medieval, otras obras analizan la estética de las producciones tanto artísticas en general como pictóricas en particular, las que comparten un gran estatismo y rigidez (Galván-Freile, 1999); las más representativas son la toma de ciudades y de luchas entre ejércitos sin más. Ya en la época del barroco, otros ensayos ensalzan como este periodo histórico de agitación, inestabilidad social y de descubrimientos, tiene sus consecuencias en la pintura de guerra, la que rompe con la del Renacimiento, que giró hacia el clasicismo estético (Maraval, 1983).

Volviendo al arte español y la representación de la pintura bélica en el siglo XIX, los trabajos relacionados con otros artistas que realizaron pinturas de tema bélico son escasas y destinadas a destacar que tras los *fusilamientos* y los *mamelucos*, las obras que se realizaron viraron hacia una consolidación de la institución monárquica, bajo una estética más institucional (Reyero, 2005). Entre la nómina de favorecidos de esta política, se encuentran pintores como Federico Madrazo, favorito de Fernando VII.

En cambio, son numerosas las publicaciones que encontramos en un contexto mucho más cercano a nosotros temporalmente, como fue el de la Guerra Civil y de la consecuente posguerra española. Así, encontramos algunas de ellas que analizan el papel de la estética de la pintura española, en medio del desarrollo y apogeo de las Vanguardias en Europa. Sus representaciones estéticas, están vinculadas según el bando al que pertenecen, abundando en el bando nacional aquellas que conmemoraban el alzamiento del 18 de julio y sobre todo las de las ruinas “que conecta el caso español con el fascismo italiano o el nazismo alemán” (López, 2006, p.15). Otros autores, han realizado trabajos bajo una óptica más teórico institucional de la estética del periodo, pero otorgándole a su vez un papel fundamental al surrealismo como movimiento en las pinturas de artistas que se significaron en ambos bandos; a la misma vez, se les da un papel importante a la fotografía (Kirkegaard, 2012). En relación a esta temática, otros ensayos profundizan en el papel y la estética de la pintura de guerra, pero utilizando como base el auge del cartelismo en ambos bandos, con claro está, diferencias ideológicas (De la Ossa Martínez, 2016). Ya en torno a la época de la posguerra, es de enorme valor estético y documental la obra “Estéticas de lo cotidiano. Cuatro visiones de la realidad en la pintura española contemporánea” (García, 2014). En ella se analiza el papel de la mujer en la posguerra a través de sus iniciativas de renovación estética, en mitad de un contexto adverso social de la mujer y de movimientos pictóricos tanto españoles como mundiales.

LA PINTURA DE GUERRA ANTERIOR A LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO DE FCO. DE GOYA

Hasta 1814, fecha en la que Goya realizó “Los fusilamientos del 3 de Mayo” y “La carga de los mamelucos”, cuyo precedente directo fue la serie de grabados de “Desastres de la Guerra”, varios han sido los intentos de reflejar en diferentes soportes “lo estrictamente bélico en sí”; estos últimos se hicieron mediante técnicas innovadoras que lograban crear una serie de escalas de negros y grises (Calderón Gómez, 2016). La estética del Arte Bélico y la pintura bélica de las épocas anteriores a Goya, es decir, Prehistoria, Historia Antigua, Edad Media y Edad Moderna, manifiesta una seria evolución tanto de intencionalidad, temática y soportes. Nuestra intención en este apartado, es hacer un considerable repaso de todas ellas hasta la fecha anunciada, aportando tanto aspectos teóricos, como ejemplos que sean destacados.

1. Prehistoria

El Arte Prehistórico como tal, es un concepto subjetivo, convencional y rígido en lo que a su evolucionismo se refiere. Esto es debido a que negaba tanto la capacidad técnica y la sensibilidad estética a los hombres del paleolítico. Con el tiempo, la escuela etnoarqueológica acuñó el término Arte Prehistórico, término que englobaría multitud de manifestaciones que pudieron responder a impulsos y finalidades muy diferentes. (Menéndez, Más y Mingo, 2009). Estéticamente, está vinculado con aspectos como los colorantes naturales y su conocimiento, junto al cierto conocimiento de proporciones, realismo y detallismo. Esto nos lleva a que en el siglo XX se desarrollasen escuelas como la de Altamira, que vinculaban este arte en su vertiente estética, pero desde la óptica de la abstracción (Del Castillo, 1953).

El arte rupestre siempre ha tenido una función similar estética: transmitir algún aspecto de su vida diaria, siendo uno de sus quehaceres diarios la lucha entre tribus por aspectos como el alimento el territorio. No cabe duda que esto fue plasmado en varios soportes, aunque su intencionalidad directa la desconocemos, pero próxima a lo que realizamos en la actualidad.

Sin embargo, es el Arte Levantino el que manifiesta una relación con nuestro campo de estudio. Este fue el conjunto de manifestaciones en roca, localizados en sus propios abrigos del arco mediterráneo, donde proliferaban las escenas de caza, de lucha de arqueros, enfrentamientos y conjuntos militares.¹ Su significado estético y plástico, está relacionado con la conmemoración de un hecho concreto y su narración, sin olvidar sus filiaciones mágico-religiosas. Pese a que son escenas como hemos dicho narrativas, se precisan una serie de detalles en los personajes de las pinturas, sirviendo como un punto de partida en la estética de la pintura bélica. Esto es evidente en las armas que portan los arqueros: arco y flechas. Estos, plásticamente “caminan llevando el arco y las flechas en la misma mano, la derecha, y sólo en alguna ocasión sostienen con la izquierda una flecha mientras que transportan el resto de las armas con la derecha” (Blasco Bosqued, 1974, p. 17).

Aunque existen pocos trabajos y referencias bibliográficas, respecto al Arte en la Prehistoria que apoyen estos aspectos, estos se perciben en obras como “Escena de caza” en la Cueva de los caballos de Valtorta (Castellón)² o “Guerra del Civil” y “Guerreros corriendo”³.

2. Edad Antigua

Las primeras civilizaciones humanas localizadas en Oriente Próximo, vivieron un retroceso en lo que al uso de la pintura se refiere, prevaleciendo la escultura aunque ambas estuvieron al servicio de la clase dirigente. Estéticamente, presentaron unos convencionalismos similares, como fue la representación del poder y su simbolismo, su carácter oficialista y ceremonial, junto a la frontalidad, el hieratismo, la perspectiva jerárquica o la evidente geometrización. Tales representaciones plásticas, destacaron por la utilización en arcilla y sin aplicación de pigmentos. En este sentido, hemos de quedarnos con el cómo iban dispuestos los personajes de las mismas, teniendo como ejemplo los de la *Estela de los Buitres*, cuya cara B representa un hecho bélico como es la dirección de las tropas por parte de Eannatum, rey de Lagash sobre Ush, rey de Umma⁴ (Martínez de la Torre, Gómez López y Vivas Sainz, 2012). Son innumerables los ejemplos que podríamos establecer acerca de la representación plástica en el arte del Próximo Oriente, en lo que al Arte Bélico se refiere. Entre ellas podemos destacar los paneles del palacio de Kalakh en Nimrud, correspondiente al Arte Asirio⁵, las que reflejan una plástica y estética próxima al reflejo de los hechos de victoria y conquista por parte de Asurbanipal II (Ibídem).

El Arte Griego y el Arte Romano por su parte, son herederos del arte de Próximo Oriente en lo que a la poca utilización de la pintura se refiere para representar la guerra, repitiendo los patrones de los anteriores y los soportes propios de la escultura. Es en Grecia, donde van a incorporarse la técnica del mosaico como representación del Arte Bélico. Este se utilizó por primera vez en Mesopotamia, extendiéndose hacia Grecia en el siglo V a.C., teniendo varias modalidades como son los de guijarros o los de teselas. Se repiten aquí los patrones descritos hasta ahora, es decir, la glorificación de aquellos personajes que aparecen en ellas o la narración de un hecho histórico. Ejemplo de esto es el Mosaico de Alejandro Magno o “La batalla de Issos”⁶.

¹ La inmensa totalidad de este arte es pintado, utilizando los colores rojo, negro y blanco con un sinfín de matices, aplicándose la tinta plana.

² “Se representan múltiples escenas entre las que cabe destacar una de las representaciones más conocidas en la que cuatro arqueros disparan sus flechas contra un rebaño de ciervos, o la de varios animales muertos por las flechas. Las figuras se representan muy alargadas, de torso triangular, con las piernas robustas y alargadas”.

³ Cueva del Tirig (Castellón) y Cueva del charco de agua amarga (Teruel) respectivamente.

⁴ “Representa mediante una división en franjas a este rey conduciendo a sus tropas, dispuestas en falange, a la lucha contra el enemigo. El rey pisa a los enemigos mientras los buitres planean sobre ellos”. La estela mostraba así un interesante ejemplo de la propaganda del poder real a través del arte, así como del papel que desempeñaban los dioses en el orden sumerio.

⁵ Destacan las obras “Fugitivos cruzando el río” o “Ataque a la ciudad con ariete”.

⁶ Elaborado hacia el año 150 a.C. “La elaboración del mosaico se atribuye a Filóxeno de Eretria quien pintó, dice Plinio, una batalla de Alejandro contra Darío, por encargo de Casandro, rey de Macedonia (316-298). En la escena del mosaico se puede apreciar a Alejandro con la cabeza descubierta, lanza en mano dirigiéndose hacia los persas entre los cuales ha

Ya en el mundo romano, destacaron tanto los relieves-crónica, bien en altares o en columnas como bien se aprecia en el Ara Pacis o en la Columna trajana, en lo que a representaciones plásticas bélicas se refiere. La primera corresponde a un altar y monumento dedicado a la diosa romana Pax erigido por el senado romano para celebrar las victoriosas campañas de Augusto en Galia e Hispania y la paz a su regreso triunfal⁷.

En etapa histórica, ya empiezan a darse a conocer los primeros aportes de los pensadores y filósofos acerca de la estética. Así *Sócrates* desarrolla los principios de *kromenon*, *mayéutica* y *kalokagathía*, vinculados los tres con aspectos semimorales y semiestéticos de las obras (Bayer, 1986). Esto queda de manifiesto en los ejemplos mencionados en este apartado, donde se busca la moralidad de las producciones en lo que a su estética se refiere y dentro del Arte Bélico. Los postulados que *Platón* aportará a esta teoría, evolucionaron desde un dialogo socrático del bien y la belleza con “*Hippias Mayor*”, hacia una independencia de lo estético y lo moralmente correcto dentro de la estética en sí. El concepto de belleza resulta difícil de aplicar al Arte Bélico, ya que en función de lo que establece en “*El Banquete*”, esta puede ser conferida a cualquier objeto. Debido a su actividad como pintor, conoció como aproximarse y establecer estos supuestos en la contemplación de la belleza ajena a la moralidad, dando la sensación que el género que da cuerpo a este ensayo, estaba destinado a otros fines. Mientras, *Aristóteles* no manifiesta una determinación reseñable en lo que a estética se refiere, por lo que nos quedaremos con lo que establece en sus cuatro supuestos, en especial sobre lo que establece en su causa final. Esta, está determinada en función de lo que para que se destina un objeto u obra pictórica, con conceptos como la *edudemonia* y *lo útil*, además de establecer que el bien puede ser hasta estético. Esto se personifica tanto en el mosaico de Alejandro como en los relieves-crónica, pero siempre desde la óptica del pueblo o civilización histórica de donde emana el encargo de ellas. A esto se le une lo que establece acerca de *lo bello formal*, estableciendo el precedente más antiguo en lo que a representaciones del Arte Bélico y a lo que a su estética se refiere, aludiendo a conceptos tales como la conformidad, la simetría o la determinación (Bayer, 1986). Con este argumento queremos decir con cierta seguridad que estos patrones, se instauraron en esta época, para repetirse a continuación en las posteriores, para representar ya con el uso de los pigmentos, la pintura bélica en sí.

3. Edad Media

Este periodo de nuestra historia compone una amplia sucesión de Artes tales como: Paleocristiano, Bizantino, Islámico, Prerrománico, Románico y Gótico. Los tres primeros quedan descartados en lo que a nuestro campo de estudio se refiere, ya que los dos primeros estuvieron volcados más hacia la temática exclusivamente bíblica y el tercero manifiesta una plástica dominada por la ausencia de imágenes.

La corriente filosófica que encuadra con este periodo en lo que a la estética se refiere, estuvo dominada por la presencia de un ente no material que evade al ser humano, con lo que se limita la progresión de la autonomía de la belleza, asociado al dogma cristiano ahora. San Agustín, como gran figura que es del momento, establece en relación una doctrina cercana al pensamiento racional, es decir próxima a la *forma* como núcleo principal, tal y como establecimos líneas arriba (Blanco-Sarto, 2002 y Hartmann, 1977). Otro destacado filósofo medieval que aportó luz al concepto de la estética, fue Santo Tomás de Aquino, padre de la Escolástica. Este distinguió “tres especies de bien: el bien útil, el bien deleitable y el bien honesto” (Bayer, 1986, p. 90). Asociados a estos, aporta el concepto de *proporción justa*, alejado de solo disponer lo inteligente. Este aspecto aplicado a nuestra investigación resulta clarividente, ya que se prefirió en las producciones bélicas y en su plástica, ajustar sus componentes en el soporte, aportando un mensaje moralizador del bien, en especial en las imágenes de las batallas medievales.

La estética de la Edad Media en lo que a la pintura bélica se refiere, estuvo muy marcada por la división del Trívium y el Cuadrivium, quedando la pintura relegada a lo que se denominó arte menor.

La pintura bélica en la Alta Edad Media hispánica por su parte, destaca por tener dos líneas iconográficas dominantes de temas bélicos. La principal característica es que ambos “ilustran pasajes bíblicos, uno del Antiguo Testamento y el

surgido el pánico y la alarma. Se puede ver como los persas están despavoridos haciendo gesticulaciones violentas, nerviosos, inquietos, apoltonados y con gran desorden en sus filas. En el suelo se encuentran las armas rotas, los caballos derribados y algunos soldados heridos o muertos”. Toda la formación al respecto está disponible en irminsuldigital.wordpress.com/2014/05/18/la-batalla-de-issos-mosaico-de-alejandro-magno/

⁷ Construido entre el año 13 a.C. y el año 9 a.C., con mármol de Carrara y no está cubierto.

segundo del Apocalipsis” (Galván-Freile, 1999, p.7). El principal soporte en el que se dan estos, son los Beatos, los Códices y las Biblias. En ellas se percibe perfectamente y de manera usual, lo que venimos advirtiendo: composiciones estéticas y plásticas aisladas, con una misión meramente destinada a simbolizar algo.

Lo que si tiene un gran valor artístico, es la incipiente iconografía en la estética que permite distinguir reinos y países. Un ejemplo que ilustra y refleja esto en el ámbito hispano-peninsular, lo observamos en la iglesia de San Baudelio de Berlanga, en el siglo XII, donde apreciamos una cierta evolución en la iconografía⁸. Como la guerra requiere una cierta preparación, también es debido destacar aquellas pinturas de los muros de las iglesias que reflejan como iban vestidos y que armas portaban los soldados, en actitudes que distan de manifestar algo de movimiento⁹ (Galván-Freile, 1999). Esta iconografía también es apreciable en la representación de la maquinaria y los medios de asalto, que están en la estética bélica (Pérez Martín, Vicens y Flórez de la Colina, 1998).

A partir de la Baja Edad Media y en especial en todas las Ciudades-Estado de la Península Italiana, se desarrolló un programa iconográfico de la pintura en los salones destinados para la vida pública. Los mensajes era alegóricos en muchos casos como ocurrió en Siena, difundiendo el ideal de orden público, como se aprecia en la obra de Lorenzetti¹⁰ (Muñoz, Melero y Herrera, 2010). La ciudad de Siena, por sus contactos con el exterior, se vio en medio de una serie de conflictos que se reflejaron en los muros de sus palacios. La temática que presentan sus paredes, vuelven a repetir los mensajes moralizantes y catequizadores que toda pintura de guerra conlleva, más si cabe en una ciudad inmersa en conflicto constante (Montenegro y Vallé, 2015). Lo llamativo aquí no es la representación de cualquier batalla al uso, lo que supuso el abrir el abanico de temas relacionados únicamente con las batallas y conquista.

4. Edad Moderna

Tal como ocurre con el Arte Medieval, el Arte Moderno nos ofrece un amplio repertorio de movimientos y etapas artísticas, las que van a reflejar representaciones como no, de la pintura de guerra. Estos corresponden al Renacimiento, Barroco, Rococó y Neoclasicismo, abarcando sobre todo los siglos XVI, XVII y XVIII, unos siglos que van a constatar un auge de los conflictos entre los países europeos, al formarse varios de los Imperios que perdurarán en el tiempo. No cabe olvidar que antes en Italia, ya había comenzado el Renacimiento como tal, con novedades en la temática como vimos en Siena, pero respecto a la estética se seguían repitiendo los cánones de épocas pasadas.

Durante el Renacimiento, la estética de la pintura giró en sus características generales hacia una importancia del contorno en los pintores del Quattrocento, pero perderá importancia en la plástica del siglo XVI, en especial en Venecia. Los pintores renacentistas buscan la verosimilitud, buscando el modelado a través de los juegos de luz y de sombra, junto a la luz en los primeros planos, que disminuye en los fondos para buscar el simbolismo. Además no se nos puede olvidar el influjo de la perspectiva lineal, lo que en la estética de la pintura bélica hará posible la ampliación de la línea de horizonte y del campo de representación de batallas. Este tema será el claro dominador en la plástica de este tipo arte por otro lado.

Las principales corrientes filosóficas estéticas provienen de artistas como Alberti y Leonardo, cuyos pensamientos iban en la dirección de establecer el contorno en las pinturas, junto a la perspectiva mencionada, la que establecería ciertas jerarquías. Lo que sí es cierto, es que el pensamiento de Alberti supuso una revolución en lo que en estética se refiere, al oponerse a la estética medieval e independizarse el concepto de lo bello, no siendo ya ni útil, ni agradable, sino perfecto (Bayer, 1986). Esto se aprecia en las pinturas bélicas, pero en las que quedan aún influjos medievales apreciables en las figuras. Pero fue Leonardo quien desarrolló los conceptos anteriores de manera más clara y sobre los que amplió en su

⁸ Las pinturas de esta iglesia, se encuentran entre las muestras más antiguas de pintura románica en el país, y sorprenden por su excelente factura y porque combinan la temática religiosa y la profana, con inspiración seguramente en cerámicas y marfiles de la época califal cordobesa.

⁹ En concreto nos referimos a “Entrenamiento de un hospitalario con su escudero”. Fragmento de pintura mural procedente de San Fructuoso de Bierge, c. 1280-1300. Disponible su imagen en el siguiente enlace www.museudemontserrat.com/es/aula-estudio/entrenamientodeunhospitalarioconsuescudero/252

¹⁰ Nos referimos a la obra “Alegoría del buen gobierno” (1337, Siena). Disponible en la siguiente dirección www.artehistoria.com/v2/obras/13485.htm

conocimiento mediante la investigación, debido a su carácter científico e humanista. El *sfumato*¹¹, es una constante en sus producciones más famosas, sin olvidar las que trata la temática bélica, donde su estética y su plástica es apreciable en la obra de “La batalla de Anghiari”, restaurada por Rubens en 1603, ya que la original desapareció¹².

Como advertíamos en líneas anteriores, el inicio de la Edad Moderna supuso el inicio de la gestación de los Imperios, entre los que destacó sobre todo el español de la mano de Carlos I y Felipe II. El primero de los anteriores, heredó una cantidad ingente de territorios, lo que se tradujo en la adopción estética de varios de ellos en la pintura bélica realizada en España y para el soberano, ya que trajo pintores a su corte de la talla de Tiziano, máximo exponente de la estética y la plástica veneciana. Lo más importante en la pintura bélica, fue la adopción de fondos oscuros, cielos grises y atmósferas caóticas, junto a una religiosidad y simbolismo destacado (Bayer, 1986). Esto se aprecia en la propia obra del cadorino, “Carlos V a caballo en Mülberg”, obra cargada de este matiz estético y plástico, como se aprecia en los detalles de la lanza, la luz y el color, el paisaje y la representación ecuestre previa a la guerra, que no se ve pero que se intuye (Urquizar Herrera y Cámara Muñoz, 2015). Con esta pintura, se abre el abanico plástico y estético conocido hasta ahora, pero sigue relacionado con la batalla en sí¹³. En relación con esta expansión imperial, en el Nuevo Mundo se dio una notable cantidad de obras de temas bélicos, donde la plástica va a convertirse tanto en expresión como en significado. Los principales temas son el sometimiento, la exaltación del vencedor y el derrotado, el abatimiento, la derrota, el enfrentamiento y la victoria. Las novedades son inmensas. En este aspecto Pérez Flores (2013, p.193), dice lo siguiente:

En una imagen bélica se registra un hecho de guerra. El combate guerrero puede ser figurado de forma individual (dos sujetos) o colectiva (dos grupos de combatientes). Además, la imagen bélica no solo incluye el aspecto combativo, sino también elementos del proceso de la guerra como la logística, el desplazamiento de las tropas, la preparación para el combate, el desenlace de la guerra, etc. La imagen de batalla se circunscribe al combate entre dos ejércitos.

Dentro del siglo XVII y en la cultura barroca, se van a mantener los imperativos estéticos de la pintura de guerra que venimos analizando. En un contexto en el que se funden los postulados de la Contrarreforma Católica, el Absolutismo en lo referente a la pintura bélica, se le suma el enfrentamiento bélico constante entre países con escenarios tales como la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), entre otros. La pintura de guerra en el Barroco, pese a que sigue la línea de la representación de las batallas como temática principal, va a introducir las novedades propias del movimiento. Estas son la pérdida del contorno, una pincelada más suelta, modelados de luz y sombra, predominio del color como definidor de espacios y la perspectiva aérea. Pero sin duda, va a ser la asimetría en las composiciones, las que abundan a ser cerradas, y la expresividad lo que empiece a percibirse. Esto se puede extrapolar a todas las artes barrocas en lo que a su estética se refiere ya que se desarrollan bajo la acción de unas mismas condiciones, respondiendo a unas mismas necesidades vitales, sufriendo una innegable influencia modificadora por parte de los otros factores (Maravall, 1983).

Dentro de las corrientes estéticas de las artes plásticas en el siglo XVII, destacan los pensamientos de Poussin y Chambray, los que advierten que la pintura ha de tener el fin máximo de la delectación y la obligación de rebasar la naturaleza (Bayer, 1986). En la misma línea de los anteriores, Roger de Piles establece que todos los artistas deben comparar sus representaciones artísticas para modificar sus modelos ideales, a la par de tener que reincidir en la

¹¹ Técnica o recurso pictórico creada por Leonardo da Vinci que consiste en difuminar los contornos de las figuras para crear la ilusión de existencia de aire entre ellas, creando un ambiente real. Es un efecto vaporoso que se obtiene por la superposición de varias capas de pintura extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, así como un aspecto de vaguedad y lejanía. Información disponible en www.todacultura.com/movimientosartisticos/sfumato.htm

¹² Aquí se observa una notable evolución de lo advertido si lo comparamos con otra obra del Quattrocento de Paolo Ucello, “Batalla de San Romano”, realizada entre 1456 y 1460. En ella predomina la temática de batallas, pero en su estética se aprecia unos notables intentos de jerarquización de los personajes y de cierta perspectiva jerárquica, pero no aérea ya que los contornos están ampliamente definidos. El lienzo presenta una plástica con ciertos rasgos medievales, al aproximarse a los Beatos analizados en el apartado anterior.

¹³ Tiziano capta al emperador sobre su caballo castaño oscuro cubierto con barda carmesí, franjas de oro, vistiendo una armadura blanca y dorada con una banda de tafetán carmesí con listas de oro y un morrión tudesco de tres crestas, junto a una lanza y una pistola; se trata del arnés de Mülberg que es un verdadero arnés de guerra mostrando una imagen del emperador de forma fehaciente y “moderna” que alude a la rudeza y realidad de la guerra. Se aleja de esta forma de las idealizaciones caballerescas frecuentes en otros retratos del Emperador. (Urquizar Herrera y Cámara Muñoz, 2015).

delectación. Si tenemos que poner un ejemplo que aúne todos los condicionamientos de la plástica y la teoría estética, este es sin duda el cuadro de Velázquez, “Las lanzas o La rendición de Breda”¹⁴. En este cuadro, Velázquez refleja en la composición, la ciudad de Breda en medio de incendios y humareda, donde esta disposición es a la vez cerrada, a través del gesto de la entrega de llaves y asimétrica, como se aprecia en la composición de las lanzas y las propias actitudes de los personajes; se observa una prefiguración de las Meninas en ese personaje que se dirige al espectador. A su vez, se percibe la delectación dominante en los tratados estéticos de la época, reflejado en la plástica el paisaje natural y bélico a la par, tras la acción de la batalla, introduciéndose la temática post-bélica. Pero por otra parte y unido a esto, tenemos también a disposición los tratados de pensadores como Carducho o Palomino en el siglo XVII, que establecen indicaciones acerca de cómo hacer lienzos de batallas. Una de las principales, es la de disponer en primer plano los rostros que sean de más importancia histórica y en donde la representación del héroe en el que se centra la acción del lienzo, “debía estar en un lugar destacado y de luz superior, ocupando la acción del cuadro” (Priego Fernández del Campo, 1994, p.9). Otra novedad reside en la representación de los escorzos a partir de ahora, en plena armonía con la estética barroca general, notándose una evolución respecto al estatismo medieval. Junto a esto, la captación de la atmosfera es otro matiz importante percibido en la plástica de los cuadros del siglo XVII. Es partir de ahora, cuando empiezan a percibirse una pluralidad de significados e intenciones dentro de la pintura bélica del siglo XVII, extensibles al XVIII. Estos serán la narrativa, lo devocional, lo propiamente estético, el sentido ejemplificador, la magnificación inmortal de los personajes y lo más llamativo de todo, que es mostrar las consecuencias de la guerra. Como vemos, va en relación sobre lo que va a representar Goya, pero no nos adelantemos, él irá más allá como ya podremos comprobar.

El siglo XVIII se va a caracterizar por una mayor presencia del Rococó en lo que a estética pictórica se refiere, lo que incidirá en la representación de la pintura de guerra y su cierta disminución, a pesar de ser un siglo de progresiva tensión entre los países. Aunque quedan reminiscencias del Barroco, la nueva sensibilidad de la Aristocracia incipiente manifiesta una cierta predilección sobre los temas de fiestas en el campo, danzas, pastoriles, parques jardines, etc. Todo ello para ser colgado en sus residencias nuevas u Hôtels, alejándose así de la captación de escenas y la plástica bélica. Este aspecto se refleja en varias de las formulaciones filosóficas del Arte en el siglo XVIII, donde observamos que se hace mucho hincapié en la separación de la belleza legible e inteligible. Lo llamativo de todos los pensamientos filosóficos en relación de la pintura bélica, es que se empieza a valorar en su estética y su posterior representación plástica, el valor de la captación concreta de un momento por parte del pintor, que refuerza con los documentos que tenga en su poder acerca del mismo.

Cabe decir en este sentido, que las principales corrientes filosóficas de este periodo, provienen de la estética francesa y británica, que proyectarán su racionalismo y su sensualidad en la alemana, como se refleja en autores como Leibniz, Baumbaughen, Medelssohn, Winckelmann y Lessing. En este último, hemos encontrado una relación directa acerca de la estética de la pintura bélica en sus postulados. Sus afirmaciones versan de que la pintura es un arte esporádico y fugaz, por lo que es obligatorio elegir “el momento más preciso posible, que es aquel que precede al punto culminante para permitir a la imaginación que se despliegue” (Bayer, 1986, p. 198). Esta afirmación va a contracorriente de lo expuesto hasta ahora sobre la veracidad de la pintura bélica, pero es llamativo por otra parte. Además de esto, no podemos olvidar lo expuesto por Kant, cuya estética en relación con la pintura de bélica establece los principios de causalidad, junto a la relación de lo bello con los fenómenos que se pueden dar en un lienzo, en este caso la representación de un hecho histórico. En este sentido aporta los conceptos de finalidad, cualidad, modalidad y cantidad al discurso estético (Fianza, 2008).

En referente a la estética inglesa y sus principios, debemos quedarnos con la consideración de que la belleza puede darse tanto relativa como intrínsecamente, tal como se aprecia en los diferentes ejemplos de pintura bélica que hemos ido analizando hasta ahora; es como si se hubiesen sintetizado los conceptos. Pero lo más importante de la estética británica del siglo XVIII y que va dejar algo de huella en la que se dará en la Edad Contemporánea, es la que proviene de Shaftesbury quien considera que un cuadro debe ser “todo”, esto es, que no debe dejar olvidado ningún componente. Esto lo hemos visto en los diferentes ejemplos de pintura bélica hasta este momento, donde de manera clara predominaba únicamente las batallas. Esto abre un nuevo horizonte plástico, que si tendemos un puente en el tiempo,

¹⁴ Este hecho tuvo lugar el 2 de junio de 1625 con la entrega de las llaves de la ciudad por el gobernador holandés Justino de Nassau a Ambrosio de Spínola, jefe de los Tercios de Flandes. La temática además de bélica es histórica, aspectos que van unidos casi siempre, situándose en las guerras contra las provincias del Norte de los Países Bajos, que finalizaron con la independencia de Holanda.

recogerá ente otros Goya mediante la aplicación de los principios de unidad, tanto pictórica, expresiva, verídica y de los personajes de cualquier cuadro (Bayer, 1986).

CONCLUSIONES

El Arte Prehistórico ya dio manifestaciones en el Arte Bélico, especialmente en el Arte Rupestre si lo relacionamos con la pintura de guerra. En un contexto en el que las escenas de caza, lucha y enfrentamiento entre las poblaciones, estas se reflejaron en los muros de los abrigos rocosos, a través de una estética en la que abundaban sobre todo la representación de arqueros y sus flechas (Blasco Bosqued, 1974). El paso artístico a la Edad Antigua, lo marcaron las antiguas civilizaciones de Oriente Próximo como Sumer o Asiria, pero en el que la pintura perdió terreno respecto a la escultura y los relieves hechos sobre materiales pétreos. Esto se reflejó tanto en el arte de Grecia y Roma, en donde aparecieron como novedad de reflejo de las escenas bélicas, los mosaicos y los relieves-crónica respectivamente. Esta época estuvo marcada por los clásicos principios filosóficos de la belleza de Platón, Aristóteles o Sócrates, los que dificultaban la propia representación del Arte Bélico.

La Edad Media, dentro de su vasto conjunto, se destacó por tener una línea distinguible en su iconografía, en lo que a la pintura bélica se refiere. Estas fueron los paisajes bíblicos del Antiguo Testamento y el Apocalipsis, pero prevaleciendo actitudes estáticas en todos sus personajes (Galván-Freile, 1999). Otro componente básico está relacionado con la unicidad de representación en los temas, dominado por las batallas y las conquistas, como se aprecia en ciudades en pleno conflicto como Siena (Montenegro y Vallé, 2015).

La misma amplia gama de movimientos artísticos que ofrece el Arte Medieval, la podemos comprobar en el arte de la Edad Moderna, repitiéndose por otra parte los mismos temas mencionados. La novedad en el ámbito estético fue la incorporación de luces y sombras, la perspectiva lineal lo que amplió la representación del campo de batalla. Este aspecto fue evolucionando, adquiriendo en el siglo XVI un nuevo impulso en la representación de temas bélicos, que manifestaron una evolución de la estética, como se aprecia en la Tiziano "Carlos V a caballo en Mülberg", cargada de un ingente simbolismo. Aun así, se percibe una influencia en la estética pictórica bélica, de mostrar el sometimiento, la victoria o el enfrentamiento, pero dentro de una perfecta simetría (Pérez Flores, 2013). Este aspecto evolucionó en el siglo XVII, donde autores como el propio Velázquez, rompe con la simetría en lienzos como "Las lanzas o La rendición de Breda" (1625) e introduciendo la temática pictórica posbélica en términos estéticos. Tanto el trabajo de Tiziano como el de Velázquez, marcaron una evolución plástica y estética de la pintura de guerra, ya que reflejaron instantes anteriores y posteriores al combate y destacando del resto a sus protagonistas, los que deben acaparar casi todo el protagonismo de los cuadros (Priego Fernández del Campo, 1994). El siglo XVIII, tuvo una línea estética similar, poco evolutiva, debido a la predilección de pinturas. En lo meramente académico filosófico, se aprecia una notable evolución en el pensamiento de la estética. Estos van desde los principios de figuras como Alberti de hacer perfectas las representaciones, hasta autores como Lessing o Kant, quien estableció para la pintura los principios de causalidad y su relación con la belleza, muy aplicables a la pintura bélica. Mientras, Shaftesbury manifestó el reflejar todo y no dejar nada sin reflejar en los cuadros y obras pictóricas.

Bibliografía

- Bayer, R. (1986). *Historia de la estética*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco-Sarto, P. (2002). Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson. *Anuario Filosófico*, 35, 753-788. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10171/828>
- Blasco Bosqued, C. (1974). La caza en el arte rupestre del Levante español. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1, 29-55. doi: doi.org/10.15366/cupauam1974.1.002
- Calderón Gómez, J.J. (2016). Goya: una propuesta didáctica integradora. *Publicaciones didácticas*, 76, 321-356. Recuperado de publicacionesdidacticas.com/hemeroteca/articulo/076059/articulo-pdf
- De la Calle, M. D. B. (1993). Pintura de historia y estampa de actualidad: la escena de tema bélico. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (6), 471-490. Recuperado de revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2227/2100
- De la Ossa Martínez, M. A. (2016). Una aproximación al teatro, cine, literatura, cartelismo y pintura en la guerra civil española. *ARTSEUCA*, (9), 46-73. Recuperado de ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/4038
- Del Castillo, A. (1953). Estética del Arte paleolítico. *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, 15, 1-41. Recuperado de www.raco.cat/index.php/Empuries/article/download/99283/162641
- Fianza, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. *Revista de filosofía*, 64, 49-63. doi: dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004
- García, M. J. P. (2014). Estéticas de lo cotidiano. Cuatro visiones de la realidad en la pintura española contemporánea. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (2), 103-131. doi: <https://doi.org/10.5944/etfvii.2.2014.12230>
- Galván-Freile, F. (1999). Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano. *Memoria y civilización*, 2, 55-86. Recuperado de dspace.unav.es/handle/10171/8958
- Hartmann, N. (1977). *Estética*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria
- Kirkegaard, J. (2012). *Aplicación de la teoría de la imagen a pinturas surrealistas españolas durante la guerra civil española*. (Tesis doctoral). Butler University, Indiana. Recuperado de digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1152&context=ugtheses
- López, M. (2006). Artistas plásticas en la guerra civil. *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939* (pp. 16-35). Recuperado de http://www.mav.org.es/documentos/NUEVOS%20SEPTIEMBRE/PMunoz_Lopez%20artistas%20Guerra%20Civil.pdf
- Maravall, J. A. (1983). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Martínez de la Torre, C.; Gómez López, C. y Vivas Sainz, I. (2012). *Arte de las grandes civilizaciones antiguas: Egipto y Próximo Oriente*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Menéndez, M., Mas, M., y Mingo, A. (2009). *El arte en la Prehistoria*. Madrid Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Montenegro, J. C. y Vellé, C. M. C. (2015). Los frescos del Palazzo Pubblico de Siena. Pinturas para una ciudad en guerra. *Revista Mirabilia Ars*, 3, 117-137. Recuperado de www.revistamirabilia.com/sites/default/files/ars/pdfs/03-06_0.pdf
- Pérez Flores, J.L. (2013). Imágenes belicas y formas visuales en el arte indígena cristiano del siglo XVI. En Parodi, C., Pérez, M., y Rodríguez, J (Eds.), *La resignificación del nuevo mundo. Crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. (pp. 189-210). Madrid: Iberoamericana.
- Pérez Martín, J. L., Vicens, I., y Flórez de la Colina, M. A. (1998). Maquinaria y medios auxiliares para la construcción durante la Edad Media. Análisis de la iconografía. *II Congreso nacional de historia de la construcción*, 66, 387-390. Recuperado de hdl.handle.net/2183/10598
- Priego Fernández del Campo, J. (1994). La pintura de tema bélico en la teoría del arte del siglo XVII. *Militaria: revista de cultura militar*, (6), 115-115. Recuperado de revistas.ucm.es/index.php/MILT/article/download/MILT9494110115A/3461
- Reyer, C. (2005). La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*: Vol. 27, No. 87, (pp. 37-63). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. doi: doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2005.87.2197
- Urquizar Herrera, A. y Cámara Muñoz, A. (2015). *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.